



TITLE:

論王漁洋<秋柳>詩之朦朧美

AUTHOR(S):

馬, 曉地

CITATION:

馬, 曉地. 論王漁洋<秋柳>詩之朦朧美. 中國文學報 1987, 38: 115-125

ISSUE DATE:

1987-10

URL:

<https://doi.org/10.14989/177433>

RIGHT:

論王漁洋《秋柳》詩之朦朧美

馬 曉 地

京都大學

讀王漁洋的《秋柳》，有讀李義山《錦瑟》的感覺。當年梁任公讀過《錦瑟》、《碧城》諸篇之後，曾說道：“這些詩，他講甚麼事我理會不着，拆開一句一句叫我解釋，我連文義也解不出來，但我覺得他美，讀起來令我精神上得到一種新鮮的愉快。”①《秋柳》給我們的感覺大約也正是這樣吧。

讀《秋柳》首先讓人感到的是詩義的朦朧。其實何止我們，就是古人也是一樣的搞不清楚。于是自《秋柳》出世，注家們便為《秋柳》到底講的是甚麼而爭論個不休。屈復說《秋柳》四章皆刺南渡之亡，並引了蘇東坡的“作詩定此詩，必非作詩人”的話來作證，斷言“漁洋豈徒賦秋柳者哉？”②稍後一些的李兆元也持這種觀點，還進一步把《秋柳》各句所指一一坐實。他講《秋柳》第一首追憶太祖開國時事

論王漁洋《秋柳》詩之朦朧美（馬）

，第二首為福王作，第三首深戒諸遺老，當識天命，第四首則是專為福王故妃董氏作的。③又有一位高丙謀公作了一篇《漁洋秋柳詩釋》，其中更提出一種解釋。高謂福王府中歌妓鄭妥娘鼎革之後，流落濟南，一日名士結社明湖，妥娘偶在座中，詩人見到，忽然動了盛衰今昔之感，于是有賦《秋柳》四章云云。以上諸公都是主張《秋柳》是有寄托的。當然，也有人完全反對這種意見，說詠柳就是詠柳，干甚麼南渡鼎革之事！比如管世銘的《輶山堂集》里有《追記舊事》詩，其云：“詩無達詁最宜詳，詠物懷人取斷章，穿鑿一篇秋柳注，幾因而食禍漁洋。”並注道：“秦人屈復注王漁洋《秋柳》詩，泥白下、洛陽、帝子公孫等字，妄擬為凭吊勝朝，最為穿鑿。”晚清俞樾、恩錫等人完全模仿《秋柳》的形式和韻脚，作了《秋蘭詩抄》，也只把《秋柳》當成是純粹的詠物詩，並不認為其中有甚麼微言大義。一篇《秋柳》引出如此紛紜的解釋，究其原因，全是由于詩意表現的朦朧不清所致。不過我倒覺得如果只是就詩論詩，那麼《秋柳》之大概永遠也說不清。還是按知人論世的方法，搞清詩人作《秋柳》前後的全部生活及思想情況，再參照詩人同時所

作的其他詩作一起考察，這才是解決問題的辦法。這樣作的結果是使我大致搞清了漁洋到作《秋柳》的二十四歲為止，一直在積極地參加清廷的科舉，尋求入仕的機會，其間所作詩文中多有對清廷的溢美之詞。而對依然存在着的南明政權呢，則採取了一種冷漠的態度，甚至在一些詩中竟表現出希望清廷盡快平定南明軍隊，結束戰亂這樣一種情緒。依據詩人這樣的思想感情傾向，如果說《秋柳》一詩全是爲了悼明亡，恐怕情理上終難說得通。至于像李、王二公那樣，把《秋柳》詩句一一坐實，就更讓人感覺有牽合附會之嫌。所以就我的感覺來說，《秋柳》大約只是抒發了一種人生短暫，良辰易逝的感慨而已。然而“詩無達詁”，我也不敢就斷言，其中絕沒有包涵一點對明亡的感嘆，畢竟，《秋柳》詩是朦朧的。

《秋柳》雖是朦朧，但讀過它的人沒有不稱贊它美的。陳伯璣說《秋柳》“如初寫黃庭，恰到好處。”^④朱竹垞說：“其于《秋柳》寄情之篇，香奩唱和之集，與夫歲暮懷人之作，吟詠性情，一皆風人之遺。”^⑤高丙謀亦贊道：“章法井然，格律勻稱，而聲調流美，風韻絕佳，俯仰宛轉，無限低

徊，令人玩味不盡。”^⑥日本著名的漢學家吉川幸次郎先生在《關於王漁洋的秋柳詩》一文中，更從詩之語言與聲調兩方面詳細地分析了《秋柳》之美，他稱贊道：“作品通過一系列精心選擇的詞彙之連續流動，表現出一種生動的觀念之波動與音調之波動。”^⑦這樣看來，《秋柳》又不能只說是朦朧的，它同時還具有美的特質。而朦朧與美這兩種特質的同時存在並有機的結合在一起，便使《秋柳》詩呈現出一種特殊的藝術境界，即朦朧之美。這正是本文打算着重論述的。

一般說，美從可感程度上可分成清晰之美與朦朧之美。打個比方，清晰之美就如同初春燦爛陽光下一朵近在咫尺的鮮花，不僅花的顏色、形態清晰可見，就是花瓣上的露珠，嫩葉上的紋路也歷歷在目。而朦朧之美呢，則如同深秋濛濛細雨中的一位仙女，全身繚繞着薄霧煙霞，你甚至看不清她的明眸皓齒，但是一番丰姿神韻早已滲透了你的心田。清晰之美固然有巨大的藝術魅力，但朦朧之美却因爲具有若顯若隱，似有若無，可捉摸又難以捉摸這樣的特點，所以顯得來的更神密，更富有餘韻。

朦朧之美是朦朧與美的有機結合，首先它必須是美的。

如果是醜的東西，那麼即使再朦朧也不會引起人們的美感。我們既然說《秋柳》具有朦朧之美，那麼我們就必須首先說清楚它美在何處呢？

關於《秋柳》之美，我們前面引過不少詩家的評論了。但那其中真正從文學、美學理論的高度予以縝密精當分析的，大約只有吉川先生一家。我們打算仍就循着吉川先生的路子，但換一個角度，不再說詩之語言及聲調，而從意象入手，來進行分析。其實，詩歌中的語言詞彙和意象是一個物體的兩面，他們是一種互為表裏的關係。詞彙是物質外殼，意象則是蘊涵在這其中的，再由我們的聯想予以展開的一種生動具體的藝術畫面。北京大學的袁行霈先生曾這樣解釋詩中的語言詞彙和意象的關係：“在詩人的構思過程中，意象浮現於詩人的腦海里，由模糊漸漸趨向清晰，由飄忽漸漸趨向定型，同時借助詞藻固定下來。而讀者在欣賞詩歌的時候，則運用自己的藝術聯想和想象，把這些詞藻還原成一個個生動的意象，進而體會詩人的思想感情。”由此看來，講語言詞彙是偏重於修辭學技巧，講意象則更着眼於詩歌表現的藝術特質——形象思維。

論王漁洋《秋柳》詩之朦朧美（馬）

意象於詩之藝術表現起着十分重要的作用。詩人在感情極端衝動的時候，直言其情，慷慨成歌，這種情況固然有之，但是更多的時候，詩人則是通過詩中一個個生動鮮明的意象，把自己的思想感情委婉地顯現出來。而我們欣賞詩，也往往是在推敲詞藻是否精當，音調是否合諧之前，首先感到詩中那一個個形象的畫面，而受到情緒上的感染。因此，一首詩讓人感覺美還是不美，恐怕與其詩的意象有絕大的關係。

《秋柳》的意象大約可以歸為兩類，一類是極端的嫵媚妖嬈，具有一種女性美。如：“娟娟涼露欲為霜，千縷萬條拂玉塘”，“涼露”這個意象被“娟娟”兩字形容，頓時顯得輕盈、柔媚，“千縷萬條”本是言柳的，但詩人用了“拂”這個動詞，就使柳的意象人格化了。馬上使我們聯想到少女那柔軟脩長的手臂。所以我們讀這句詩，便仿佛看見這樣一副畫面，一群丰姿窈窕的少女，在一個布滿露珠的晶瑩的世界里，用她們長長的手臂輕輕地，輕輕地拂動着清澈的湖水。詩人在另一些詩句里，直接加上表現女性的字眼，或是使用與女性有關的典故，以此來增加詩歌意象的女性美。像“浦裏

青荷中婦鏡，江干黃竹女兒箱”，“浦裏青荷”、“江干黃竹”，本已是十分清麗的意象了，詩人又續之“中婦鏡”、“女兒箱”，便誘發我們想到少婦以荷爲鏡，顧影自憐的美麗形態及少女臨池梳妝，羞澀嬌媚的神情。《秋柳》之四云：“秋色向人猶旖旎”，“旖旎”一詞，一般也多用於形容女子，詩人這里用了它，將秋柳直與女子作比。“春閨曾與致纏綿”，一句則又暗用了王昌齡“閨中少婦不知愁，春日凝裝上翠樓，忽見陌頭楊柳色，悔教夫婿覓封侯”的詩，將秋柳與少婦的哀怨連接起來。此外，“桃葉桃根”、“洛陽永豐坊”等意象也總是讓我們聯想起桃葉姐妹，樊素、小蠻這樣一些美麗女性的形象。總之以上這類意象，似是寫柳，又像寫人，秋柳和美人的形象溶合交織在一起，極盡女性嫵媚嬌柔之態。

《秋柳》詩中又有另一類的意象。這類意象帶有很濃重的哀怨悵惘的情調色彩，如《秋柳》之一的首聯“秋來何處最消魂，殘照西風白下門”，即是如此。“殘照西風”一組意象，顯然是套用了李白“西風殘照，漢家陵闕”而變化來的。但“漢家陵闕”的意象，馬上使我們想到的是中華帝國的千年興衰，無數英雄的起浮消沉，其境界是壯闊宏大的。

所以王國維贊道：“太白純以氣象勝，西風殘照，漢家陵闕，寥寥八字，遂關千古登臨之口。”^⑤“漁洋改‘漢家陵闕’爲‘白下門’，意在暗合秋柳之事，可氣象就衰弱的多了。然而却也形象地構畫出夕陽之下，西風之中，白門的蕭瑟淒涼的景象，爲以下的秋柳的描寫鋪墊下十分合適的場景。悲壯雖是不足，淒涼哀怨的情調却是够濃重的了。再比如“愁生陌上黃鸝曲，夢遠江南烏夜村”、“相逢南雁皆愁侶，好語西烏莫夜飛”、“扶荔宮中花事盡，靈和殿裏昔人稀”，在這些詩句中，詩人使用了“愁”、“夢”這樣的字眼，以及“南雁愁侶”、“西烏夜飛”、“花事盡”、“昔人稀”這樣的意象，也是意在盡力渲染哀怨悵惘的情調。這類意象與我們前面講過的極端嫵媚妖嬈的意象同時出現在《秋柳》之中，上下接連，互相影響，就使《秋柳》全篇呈現出一種女性的淒婉之美。這種美是哀怨的內容情調與美麗的外形的結合。因爲它具有哀怨的內涵，所以讀了頗能感動人心，又因爲它具有美麗的外形，所以一見之中很能引出人們的美感。打個比方，就像西施撫胸、黛玉顰眉，愁是愁，苦是苦，但仍舊是美的，這種淒婉之美有時候甚至更能引起人們格外的愛憐。讀

着《秋柳》“他日差池春燕影，祇今憔悴晚烟痕”一句，誰能不從心底泛出一種紅顏易老，美人遲暮的感傷呢？所以我說女性的淒婉之美是《秋柳》意象的第一種美感。

《秋柳》意象又有一種色彩之美。在詩歌中使用有色彩感的詞藻，是增加意象美感的重要途径之一。鮮明的色彩不僅能加強意象的生動可感性，還可以制造烘托出某種藝術氣氛，進而暗示詩人的內心感情。所以太凡優秀的詩人無一不講求詩中色彩的運用。杜甫“霜黃碧梧白鶴棲”一句詩一直為後代人所激賞；王維的詩被說成是詩中有畫，同樣也是離不開詩中色彩的巧妙使用。我們看《秋柳》，也覺得它的色彩使用是很有特點的。《秋柳》中有直接使用顏色字的例子，比如：“浦里青荷中婦鏡，江干黃竹女兒箱”，由於“青”、“黃”兩個顏色字的出現，使這兩組意象顯得格外生動。而更多的地方，詩人則是借用顏色字或是轉用與顏色有關的字（或者意象）來達到表現色彩之目的。像“愁生陌上黃鸝曲”一句，黃鸝曲本是歌曲的名字，但由於“黃”這個顏色字緊跟着“陌上”這一意象，便很容易使讀者產生錯覺，將“陌上”同“黃”色連合起來，不由地聯想出那黃塵滾滾的漫長

旅途。“夢遠江南烏夜村”也是這樣，“烏夜”與“夢”前後呼應，讓人感到這組意象彌漫着漆黑如墨的沉沉夜色。《秋柳》的色彩表現中又有轉用的例子。所謂轉用，是說某些意象本來並沒有顏色字去直接修飾它們，可是由於這類意象本身同顏色極有關係，一提及此物很容易使我們想起某種色彩。比如“娟娟涼露欲為霜，千縷萬條拂玉塘”，初看並無色彩，但若稍加想像，便可從“露”、“霜”、“玉塘”這些意象感覺到白色，於是一個晶瑩潔白的世界躍在目前了。又像“桃根桃葉鎮相憐，眺盡平蕪欲化烟”一句，詩人借“桃”取其紅，由“平蕪”轉化出綠，委婉地暗示了意象的色彩。以上幾種色彩表現的方法，都被詩人巧妙地運用於詩中，大大加強了意象的生動可感性。還有的時候，詩人使用具有色彩感的意象烘托出某種氣氛，從中暗暗傳達自己的感情。比如：“殘照西風白下門”一句，“殘照”——夕陽，顏色血紅，“白下門”則借了一個白字，紅白相映，形成了強烈的色彩對比，而詩人胸中無限的哀怨與愁悵也就在其中盡情地渲瀉出來了。

《秋柳》意象的再一個特點是具有餘情之美。詩歌講究

餘情餘韻，一覽無餘的作品大約算不得最上乘。漁洋自己高倡神韻之說，其中很重要的一個內容便是要求詩有“味外”，要“含不盡之意于言外”。餘情、餘韻何以得之，當然藝術手段有種種，但我感覺與詩之結句關係極大。一般講結句以虛一些爲好，全部說盡，便失去了聯想的餘地，讓人覺得興味索然。所以古人有含思落句的說法。所謂“每至落句，常須含思，不得令語盡思窮”^⑩。而要作到虛，最好是不再繼續言情，因爲前面已將感情盡量抒發，如再繼續，勢必造成重複，也易顯得直露。比如《柘莊漫記》中便這樣批評溫飛卿《夢江南》的末句：“飛卿此詞末句，眞爲畫蛇添足。‘過盡’二字極悵悵之情，‘腸斷白蘋洲’一語點實，便無餘韻”。而比較經常爲詩人們使用的結尾方法則是溶情入景，以景作結。沈義父《樂府指迷》道：“結句須要放開，含有不盡之意，以景結最好”。漁洋的《秋柳》正是使用了這一手法。“記否青門珠絡鼓，松枝相映夕陽邊”，詩人在末句中沒有直接回答初句的設問，而是勾畫出一副色彩濃重、情調悲涼的圖象，讓讀者自己去體會感受。而我們讀了“松枝相映夕陽邊”這一組意象，大約不僅可以感受到其中

蘊藏着《秋柳》四首反復吟詠的韶華易逝、勝事不長的全部感慨，還可以依據自己的審美體驗去發揮更多的聯想，從而享受到一種悠悠不盡的餘情之美。

我覺得《秋柳》意象至少有以上三種美感。這大約便是我們雖然不能完全明白《秋柳》的詩意，但仍舊感覺它美的重要原因。下面我們再討論《秋柳》之朦朧。

所謂朦朧，大約有兩種，一是詩之意象本身之朦朧，一是整首詩意之朦朧。像韓愈的“天街小雨潤如酥，草色遙看近却無”^⑪、張若虛的“江流宛轉繞芳甸，月照花林皆似霰，空裏流霜不覺飛，汀上白沙看不見”^⑫，這樣的詩用一連串朦朧飄渺的意象爲我們造成一種霧裏看花的感覺，朦朧在意象本身，是第一種。而所謂詩意朦朧者，其詩單看每一組意象，都是清晰明麗的，但放在一起却不曉得它到底要表現甚麼意思，李義山的《無題》、《碧城》、《錦瑟》即是這類詩的代表。《秋柳》怕也是屬於這一類。《秋柳》的這種朦朧是怎樣造成的呢？我想大約是由詩中多種方式的用典所至。

《秋柳》用典很多，這同詠物詩的題材有關係。但同時我們也必須考慮到作《秋柳》時漁洋所持的文學思想。一提

漁洋，總想到神韻，總以為是一種清秀澹遠的境界。其實並非完全如此。漁洋講他一生論詩有三變，作《秋柳》的前

後，詩人正處在“博綜該洽，以求兼長”的階段，與晚年之平淡是有不同的。這時的作詩要旨倒是在《阮亭詩選》的自序中講得清楚。這部書是漁洋自選的自丙申（順治十三年）至辛丑（順治十八年）的少年之作。《秋柳》作於丁酉（順治十四年），正在此期間。其序云：“六經廿一史，其言有近於詩者，有遠於詩者，然皆詩之淵藪也。節而取之十之七，稗官野乘，擇其尤雅者十之三，魁結謾諧之習，吾知免矣，一曰典。畫瀟湘洞庭不必疊山結水，善畫花竹者乃獨在荒寒風雪之中，李龍眠作陽關圖，意不在渭城車馬，而設釣者於水濱，忘形塊坐，哀樂嗒然，此詩旨也，次曰遠。詩三百五篇，吾夫子皆管絃而歌之，故古無樂經，而由庚華黍皆有聲無詞，土鼓鞀鐸非所以被管絃叶絲肉也，次曰諧音律。昔人云：楚辭世說，詩中佳料，為其風藻神韻，去風雅未遙，學者由此意而通之，搖蕩勝情，暉麗萬有，皆是物也，次曰麗以則”。漁洋此處拈出的“典”、“遠”、“諧音律”、“麗以則”正是《秋柳》的藝術特徵，而若以這四條為標準作詩，那多

用典故則是再自然不過的事了。

《秋柳》詩中最常見的是用明典。比如“空櫺板渚隋堤水，不見琅琊大道王”一句，我們一看就知道這是用了隋煬帝開御河，河岸遍植柳樹，以及桓溫北征撫柳太息的故事，詩人用此來表現昔人已去楊柳空存的感傷。再如“扶荔宮中花事盡，靈和殿裏昔人稀”也是一看便能明白的明用典故。這樣的明典，本不應有甚麼誤解，可牽合附會一生，便使它也發生了混亂。比如“殘照西風白下門”一句，言白下門無非是因它關係到柳，這一點注家早已注清楚了。漁洋自己的其他詩中也常常是白門與柳色同時出現的。《送萬開來副使之江寧》詩云：“明年楊柳色，先憶白門烏”，《登鷄鳴寺》詩云：“白門柳色殘秋雨，元武湖波澹夕陽”。可是李兆元、王祖源等人非說這是在追憶明太祖，“太祖定鼎金陵，故入手先以白下門三字點明其地，用意可謂微而顯矣”。不僅如此，李、王二公更循着這個判定，對以下諸句一一比附，甚麼“第五句以唐太宗比明太祖”、“烏夜村者，后之所居，以長孫皇后比明德馬皇后”云云，更是讓人感到缺少根據。這是一種人為造成的詩意混亂。

《秋柳》詩中又有活用典故的例子。所謂活用是說詩人用典時，不拘泥原典，而根據自己抒情的需要，加以靈活的變通。《秋柳》的變通大都是“借古人語，而不用其意”^①。這種方法用現代的術語解釋，便是只用了原典的意象而不用原典的內涵。原來詩中的典故在其構造上有兩個層次，一是它的意義內涵，這往往是一段故事，其中表現着某種思想或是感情傾向。而要把這一段故事表現在詩中，又要借助經過凝練壓縮的幾個詞彙，即意象，所以典故又有它的意象外殼。詩中典故的這種構造上的二重性，為詩人的活用提供了方便。詩人可以只取了典故的象，而不涉及它的涵意。在這個時候我們如果不能根據詩歌的整個情調，及上下文意去靈活地對這些活典加以理解，而是一味地尋求原典的意義，那勢必要陷入迷惑不解的困境。李義山《錦瑟》詩中的兩句：

“滄海月明珠有淚，藍田日暖玉生烟”之所以引出注家的許多爭論，我想就是因為注家都太拘泥原典了。其實義山用這兩個典故並未關係到它們的內涵，只是拈取了它們悵惘淒涼的意象，構成一種迷離恍惚的氣氛，來表現自己對如夢如迷五十年坎坷生活的感慨。《秋柳》詩中的用典有些也是這樣。

其云：“愁生陌上黃鸝曲，夢遠江南烏夜村”，這兩句詩如果檢查原典，便會看到唐太宗、晉穆帝皇后的一大段故事，放在詩中是無論如何不能同前後詩義銜接的上的。但假如我們理解漁洋在這裡只是取了“陌上黃鸝曲”和“江南烏夜村”的意象，那就與整個詩所表現的情調十分諧合了。黃鸝曲是唐太宗哀悼自己愛馬的曲子，悲傷淒惻是無疑的了。

“江南烏夜村”這一意象，以其濃重的色彩感給人以迷茫愁悵的感覺。兩組意象疊加在一起，更制造出一種沉重的哀怨氣氛，詩人的情緒也就暗暗地從中滲露出來。《秋柳》中的“莫聽臨風三弄笛”也是活用的例子。三弄笛的故事出自《世說新語·任誕》：“王子猷出都，尚在落，舊聞桓子野善吹笛，而不相識。遇桓于岸上過，王在船中。客有識之者，云：是桓子野。王便令人與相聞云：聞君善吹笛，試為我一奏。桓時已貴顯，素聞王名，即便回，下車，踞胡床為作三調，弄畢，便上車去，主客不交一言”。這段故事是講君子交誼的，放在《秋柳》之中顯得不知所云，我想漁洋也只是取了柳下聞笛的意象，于原典的內容無涉。另外之四所云“新愁帝子悲今日，舊日王孫憶往年”，其用典方法也是一樣。

《秋柳》詩中還有一種用典方法，我們姑且稱它作“暗用”。這類典故初看似與秋柳無關，但細細想來，會發覺繞了幾個圈子以後還是同秋柳暗暗銜接了。如詩云“若過洛陽風景地，含情重問永豐坊”。洛陽永豐坊同秋柳有何關聯？一眼難以判明，無怪乎有人立刻便由洛陽聯想到福王那裏去了。但若仔細檢查一下，便會看到白居易居洛陽時爲其二妾作歌有云：“永豐西角荒園里，盡日無人屬何誰？”這顯然是《秋柳》詩句所本。再一看白詩的題目正是《柳枝詞》。于是我們才恍然，永豐坊是因爲曾在《柳枝詞》的詩里出現過，才同柳發生了關聯。《秋柳》詩中又有一句“桃根桃葉鎮相憐，桃盡平蕪欲化煙”，這也是需要費些腦筋才能明白它與《秋柳》的關係的。很明顯《秋柳》的這一句是點化了王子敬的“桃葉復桃葉，桃樹連桃根”而來的。而王子敬的詩原是爲送別桃葉姐妹而作的，漁洋借用了王子敬的成句，我想大約仍就意在誘導我們聯想到送別美女的場面，所以下面又有“桃盡平蕪欲化煙”，——因爲盡量目送遠去的美人，才產生了遠方平原如煙的感覺。既然是送別，就又關聯到柳了。“柳”同留別的留字音相同，古人送別多有折柳送客的

論王漁洋《秋柳》詩之朦朧美（馬）

習慣，漁洋自己的詩里也有“灞橋兩岸千條柳，送盡東西渡水人”^⑤之句，到此我們才發覺“桃葉桃根”這個典故，繞了這麼大圈子，在送別這個意思上同“柳”暗接了。另外《秋柳》之三有云：“相逢南雁皆愁侶，好語西烏莫夜飛”。其實“南雁”、“西烏”不一定是用典，但這兩組意象與秋柳的關係也是似有若無，所以于此一併解釋一下。詩之六藝中有“興”之一法，即是譁詩人由某些物象的誘發而感發出感情。某些感情的誘發物爲詩人們沿襲使用久了，便漸漸同所誘發的情感產生了定型的對應。比如“雁”這個意象便是一例。古來詩家言雁者，似以抒發懷鄉思歸的爲多。如杜甫《歸雁》云：“東來千里客，亂空幾年歸，腸斷江城雁，高盡北飛”。李益《春夜聞笛》云：“寒山吹笛喚春歸，驛客相顧淚滿衣，洞庭一夜無窮雁，不待天明盡北飛”。而北方的雁是秋天向南飛的，所以對身居北方的詩人來說，由南雁聯想到秋又是十分自然的事了。如漢武帝《秋風辭》云：“秋風起兮白雲飛，草木黃落兮雁南歸”。我想《秋柳》中使用“南雁”這一意象正是要引出人們的以上兩點聯想，一是要引出一段鄉愁，更加重詩之愁悵情調，二是借雁暗點出

“秋”。“鳥”與“夜”的連用似也是一種定型的習慣。比如曹孟德《短歌行》云：“月明星稀，鳥鵲南飛”。張繼的《楓橋夜泊》云：“月落烏啼霜滿天，江楓漁火對愁眠”。這類意象一般都是色調很沉重，情調很悵惘的。《秋柳》西鳥夜飛的意象正是要取這種氣氛。同時，古樂府有云：“暫出白門前，楊柳可藏烏”，李白《楊叛兒》有云：“何處最關情，烏啼白門柳”，所以鳥又有關於柳。這樣看來，“相逢南雁皆愁侶，好語西鳥莫夜飛”兩句，既起了烘托全詩濃重的感傷氣氛的作用，又是“雁”點“秋”，“鳥”聯“柳”，與秋柳暗暗呼應了。

《秋柳》詩中不同方式的用典，雖有加重雅典氣氛，使詩之表現更加涵蓄、委婉的功用，但用典畢竟是借他物言己情，同直接抒情的清晰程度頗有差距，更加上對同一典故，作者所取之處因文而異，讀者理解的角度又不一，所以《秋柳》的用典過多及過于纖巧便造成了整個詩意的朦朧不清，甚至是晦澀難懂。

單是朦朧未見得是好詩，然而漁洋畢竟有才華，他利用精緻的語言，美麗的意象，流暢的音節，為《秋柳》造制出

一種迷人的女性美感，這種美感與朦朧結合，便形成了一種特殊的藝術境界——朦朧之美。這種朦朧之美的境界是為歷代詩家所提倡贊賞的。如葉燮云：“詩之至處，妙在含蓄無垠、思致微渺，其寄托在可言不可言之間，其指歸在可解不可解之會。言在此而意在彼……引人於冥漠恍惚之境……”謝榛云：“凡作詩不宜逼真，如朝行遠望，青山佳色隱然可愛，其煙霞變幻難以名狀，……妙在含糊，方見作手”^{①7}。這種朦朧之美于詩之藝術表現確實有特殊的效果。首先它使詩之內涵無形中大大擴張了。由于詩之朦朧，使詩意之表現沒有一個明確的界限，每個人都可以根據自己的生活經驗、審美經驗去想象發揮，建立自己的解釋。所以一首《秋柳》，遺老讀了也說好，達官讀了也說好，詞人墨客、大家閨秀都說好，雖然每人的理解各不相同，却是都從詩中找到了自己的一份理想的世界。其次，由于美在朦朧之中，所以一下子要捕捉到它是困難的，于是便誘發出人們的想象。通過想象，人們會獲得一種更闊大更完美的藝術境界，體會到更多的美感。在這裏我們感覺朦朧之美與神韻說不期而遇了。關於漁洋的神韻說，專門論述的人已經很多，無需我再

贅言。按郭紹虞先生的說法，神韻是講一種藝術境界，這種藝術境界的重要特徵之一便是具有味外之味，要含不盡之意於言外。這一點就同我們剛講到的朦朧美的藝術效果十分相似了。所以郭先生又這樣解釋朦朧美與神韻的關係：「神韻和格調都是給人以朦朧的印象，……實則格調說給人以朦朧的印象是風格，神韻說給人以朦朧的印象是意境」^⑮。其實漁洋自己也是很知道在詩中制造出一種朦朧的美感是達到神韻境界的重要途徑這一點的。于是他講究詩要作的含蓄朦朧，要像判浩論山水，所謂「遠人無目，遠水無波，遠山無皺」。我們看漁洋許多自命神韻的作品中，都是成功地使用了這一方法的。

乍疏乍密秧針雨，時來時去舶趁風。五月行人秣陵去，一江風雨畫濛濛。《金陵道上》

吳頭楚尾路如何，煙雨秋深暗白波。晚乘寒潮渡江去，滿林黃葉雁聲多。《江上》

日暮東塘正落潮，孤蓬泊處雨瀟瀟。疏鍾夜火寒山寺，記過吳楓第幾橋。《夜雨題寒山寺寄西樵禮吉》

以上諸句雖多是朦朧在意象，但讀着它們，怕也能生發出

論王漁洋《秋柳》詩之朦朧美（馬）

如讀《秋柳》那樣的美感吧。

注釋

- ① 梁啟超《中國韻文裏頭所表現的情感》《飲水室文集》第十冊
- ② 屈復《王漁洋秋柳詩解》
- ③ 王祖源輯《漁洋山人秋柳詩箋》引李兆元箋
- ④ 王士禛《漁洋詩話·卷上》
- ⑤ 朱彝尊《曝書亭集卷三十七·王禮部詩序》
- ⑥ 高丙謀《秋柳詩釋》
- ⑦ 吉川幸次郎《關於王漁洋秋柳詩》 吉川幸次郎全集卷十六
- ⑧ 袁行霽《中國古典詩歌的意象》
- ⑨ 王國維《人間詞話》
- ⑩ 遍照金剛《文鏡秘府論·地卷》
- ⑪ 韓愈《早春呈水部張十八員外》
- ⑫ 張若虛《春江花月夜》
- ⑬ 同③
- ⑭ 魏慶之《詩人玉屑·卷七》
- ⑮ 王士禛《瀟橋寄內》
- ⑯ 葉燮《原詩·內篇》
- ⑰ 謝榛《四溟詩話》
- ⑱ 郭紹虞《中國文學批評史》